

La ópera por Auden

La música como arte, o sea la música que ha alcanzado la realización consciente de su propia naturaleza, no existe fuera de la civilización occidental, y en ésta únicamente en los últimos cuatrocientos o quinientos años. La música de todas las otras culturas y épocas tiene la misma relación con la música occidental que las formas verbales mágicas tienen con el arte de la poesía. Un hechizo primitivo puede ser poesía, pero no sabe que lo es, ni aspira a serlo. De la misma manera, en toda la música, excepto en la música occidental, la historia está únicamente implícita; lo que cree estar haciendo es proporcionar a los versos o al movimiento un acompañamiento repetitivo. Solamente en Occidente el cántico se ha vuelto canto.

En la protomúsica primitiva, los instrumentos de percusión que mejor imitan los ritmos recurrentes y que, por ser incapaces de melodía son los menos indicados para incorporar algo nuevo, juegan el rol más importante.

Los ritmos más excitantes parecen inesperados y complejos, las melodías más hermosas, simples e inevitables.

La música no puede imitar a la naturaleza, una tormenta musical siempre suena como la ira de Zeus.

Un arte verbal como el de la poesía es reflexivo; se detiene a pensar. La música es inmediata, está en proceso de ser. Pero ambos son activos, ambos insisten en detenerse y seguir. El medio de reflexión pasiva es la pintura, y el de la inmediatez pasiva el cine, ya que el mundo visual es un mundo inmediatamente dado cuya madama es el Destino y donde es imposible diferenciar un movimiento elegido de un reflejo involuntario. La libertad de elección no está en el mundo que vemos, sino en la libertad de mover nuestros ojos en una dirección o en otra, o bien de cerrarlos.

Dado que la música es expresión de una experiencia opuesta a la pura voluntad y subjetividad (el hecho de que no podamos cerrar nuestros oídos cuando queramos le permite a la música afirmar que no podemos *no* elegir), la música de cine no es música sino una técnica para impedirnos usar nuestros oídos para escuchar ruidos exógenos; y es mala música de cine si tomamos conciencia de que existe.

La imaginación musical del hombre parece derivar casi exclusivamente de sus experiencias primarias –la experiencia directa del propio cuerpo, sus tensiones y ritmos, y la experiencia directa de sus deseos y elecciones– y parece tener muy poco que ver con las experiencias del mundo exterior que nos llegan a través de los sentidos. La posibilidad de hacer música depende entonces, de manera primaria, no de la posesión por parte del hombre de un órgano auditivo, el oído, sino de la posesión de un órgano productor de sonido: las cuerdas vocales. Si el oído fuera lo primero, la música habría comenzado con sinfonías pastorales. En el caso de las artes visuales, en cambio, es un órgano visual, el ojo, el que es primario; ya que sin él las experiencias que estimulan la mano a convertirse en un instrumento expresivo no existirían.

Por W. H. Auden

LA MANO DEL TEÑIDOR

Todos hemos aprendido a hablar, y la mayoría de nosotros podría aprender a hablar bastante bien en verso, pero muy pocos han aprendido o podrían aprender a cantar. En cualquier pueblo podrían reunirse veinte personas y hacer una representación de *Hamlet* que, aunque imperfecta, transmitiría lo suficiente de la grandeza de la obra y sería digna de verse. Pero si intentaran hacer lo mismo con *Don Giovanni* descubrirían de inmediato que no se trata de hacer una buena o mala representación, porque serían incapaces de cantar la partitura. Cuando decimos que la representación de un actor, incluso en un drama poético, es buena, queremos decir que a través de su arte es capaz de simular conscientemente la manera en que el personaje representado se comportaría en la vida real según su naturaleza, es decir inconscientemente. Pero para un cantante, lo mismo que para un bailarín, no se trata de simular o de cantar las notas del compositor de manera "natural"; su comportamiento es descaradamente "artístico" del principio al fin. La paradoja implícita en toda representación, básicamente que las emociones y situaciones que en la vida real serían tristes o dolorosas son en escena un motivo de placer, es algo que en la ópera se hace completamente explícito. La cantante puede representar el papel de una novia abandonada a punto de suicidarse, pero al escucharla tenemos la certeza de que todos –incluso ella– la estamos pasando maravillosamente bien. En cierto sentido la ópera trágica es imposible, ya que cualquiera sean los pecados que los personajes hayan cometido y los sufrimientos que experimenten, están haciendo exactamente lo que quieren. De allí la sensación de que la *ópera seria* no debe recurrir a temas contemporáneos sino limitarse a situaciones míticas; o sea a situaciones donde todos nos encontramos en tanto seres humanos, y por lo tanto debemos aceptar por más trágicas que sean.



El artificio que la ópera asume en su sentido más puro la convierte, en cambio, en el medio dramático ideal para representar el mito trágico. Una vez, durante la misma semana asistí a una representación de *Tristán e Isolda* y vi *L'éternel retour* de Jean Cocteau, la versión fílmica de esa misma obra. En la primera, dos almas que pesaban más de cien kilos cada una aparecían transfiguradas por un poder trascendente; en la segunda un apuesto muchacho conoce a una hermosa chica y tienen un romance. Esta pérdida de valor no se debe a la falta de talento de Cocteau, sino a la naturaleza del medio cinematográfico. Si hubiera recurrido a una madura pareja de gordos el efecto sería ridículo, ya que los retazos de lenguaje, que son todo lo que una película tolera, no tienen suficiente poder para trascender la apariencia física. Y sin embargo si los amantes son jóvenes y hermosos, la causa de su amor parece "natural", una consecuencia de su belleza, y así se evapora todo el sentido del mito.

Los sentimientos de alegría, ternura y nobleza no están restringidos a los personajes "nobles", sino que son experimentados por todos, por las personas más convencionales, estúpidas y depravadas. Una de las glorias de la ópera es que puede demostrarlo, y una de las vergüenzas del drama hablado es que no. Dado que usamos el lenguaje en la vida cotidiana, nuestro estilo y vocabulario terminan identificándose con nuestras características sociales, con la forma en la que los otros nos ven. En una obra, incluso en una obra en verso, hay límites muy estrechos para la gama de expresiones verbales que un personaje puede usar, y si el autor va más allá de ellas lo vuelve un personaje increíble. Pero justamente porque no usamos el canto para comunicarnos, una canción puede estar fuera de lugar pero no fuera de personalidad; es tan verosímil que una persona estúpida cante de manera hermosa como que lo haga una persona inteligente.

La ópera no puede presentar a los personajes como lo hace la novela, o sea personas que potencialmente son tan buenas como malas o activas como pasivas, ya que la música es actualidad inmediata y ni la potencialidad ni la pasividad sobreviven en su presencia. Esto es algo que el libretista nunca debe olvidar. Mozart es un compositor más grande que Rossini, pero el Fígaro de *Las bodas...* es menos satisfactorio, según mi opinión, que el Fígaro de *El barbero...*; y creo que la culpa es de Da Ponte. Su Fígaro es demasiado interesante como personaje para ser completamente traducido a música. Junto al Fígaro que está cantando uno siente la presencia de otro Fígaro que no está cantando sino reflexionando en privado. El barbero de Sevilla, en cambio, no es una persona sino una entidad musical, que asume el canto sin cargas suplementarias.

De la misma manera, encuentro *La bohème* inferior a *Tosca*, no porque la música sea inferior sino porque los personajes, especialmente Mimí, son demasiado pasivos. Hay un desfase embarazoso entre la determinación con la que cantan y la vacilación con la que actúan.

La característica que comparten todos los grandes papeles operísticos, por ejemplo Don Giovanni, Norma, Lucía, Tristán, Isolda, Brunilda, es que cada uno de ellos es un estado del ser apasionado y voluntarista. En la vida real todos, incluso Don Giovanni, serían unos aburridos.

Para compensar esta falta de complejidad psicológica, sin embargo, la música puede hacer lo que las palabras no pueden: presentarnos la relación inmediata y simultánea de todos estos estados entre sí. La coronación gloriosa de la ópera se encuentra en las grandes escenas corales.

El drama está basado en el Error. Creo que alguien es mi amigo cuando en realidad es mi enemigo; creo que soy libre para casarme con una mujer cuando en realidad es mi madre, que aquella persona es una camarera cuando en realidad es un noble disfrazado, que aquel joven bien vestido es rico cuando en realidad es un aventurero sin un centavo, o que si hago tal y tal cosa resultará tal otra cuando en realidad resulta algo totalmente diferente. Todo buen drama se basa en dos movimientos: primero el de cometer un error, segundo el de descubrir que se trataba de un error.

Al componer un argumento, el libretista debe adaptarse a esta regla; pero en comparación con el autor dramático, el tipo de errores que puede utilizar es mucho más limitado. El autor dramático, por ejemplo, logra sus mejores efectos mostrando cómo las personas se engañan a sí mismas. El autoengaño es imposible en la ópera, ya que la música es inmediata y no reflexiva: lo que se canta *es*. Como mucho, se puede sugerir el autoengaño haciendo que el acompañamiento orquestal no concuerde con el cantante, por ejemplo las notas joviales y ágiles que acompañan el acercamiento de Germont al lecho mortuorio de Violeta en *La traviata*. Pero si no se utilizan con moderación, esos recursos confunden en lugar de aclarar.

Asimismo, en el drama hablado el descubrimiento del error puede ser un proceso lento, y por lo general cuanto más gradual sea, mayor será el interés dramático. Pero en un libreto, el drama de reconocimiento debe ser tópicamente abrupto, ya que la música no puede subsistir en una atmósfera de incertidumbre; el canto no puede caminar, sólo puede saltar.

Pero en compensación, a diferencia del autor dramático, el libretista no necesita preocuparse mucho por la verosimilitud. En la ópera, una situación creíble es aquella en la cual resulta creíble que alguien cante. Un buen argumento de libreto es un melodrama –tanto en el sentido estricto como en el convencional de la palabra– que se la pasa dando a los protagonistas la oportunidad de ser presa del arrebato, y enfrentándolos a situaciones demasiado trágicas o demasiado fantásticas para las "palabras". No hay un buen argumento de ópera que sea sensato, ya que las personas no cantan cuando son sensatas.

En la ópera, la orquesta no se dirige al público sino a los cantantes. Un amante de la ópera soportará, e incluso apreciará, un interludio orquestal, sólo a condición de saber que los cantantes no pueden cantar en ese momento porque están cansados o porque se está realizando un cambio de escenario; pero cualquier utilización de la orquesta que no sea para llenar ese tiempo muerto es una pérdida de tiempo. "Leonora III" es una bella pieza musical para una sala de conciertos, pero incluida entre el Primer y el Segundo Acto de *Fidelio*, se convierte en doce minutos de aburrimiento agudo.

La imaginación musical de muchos compositores, entre ellos Campion, Hugo Wolf y Benjamin Britten, se ha alimentado de la poesía más elevada. La cuestión que queda abierta es si el auditorio escucha las palabras que se cantan como palabras de un poema o solamente como sílabas cantadas, según me inclino a creer. Un psicólogo de Cambridge, P. E. Vernon, hizo el experimento de reemplazar los versos originales de una canción de Campion por versos sin sentido con el mismo valor silábico, y apenas un seis por ciento del auditorio se dio cuenta de que algo andaba mal. Justamente porque creo que al escuchar el canto (a diferencia de lo que sucede con los cánticos) escuchamos no tanto palabras sino sílabas es que por lo general no estoy a favor de la ópera traducida. Wagner o Strauss representados en inglés resultan intolerables; y seguiría siendo así aunque los méritos poéticos de la traducción fueran mayores que los del original, ya que las nuevas sílabas no tienen una relación adecuada con el tono y el tempo de las notas a las que están asociadas. El valor poético de las palabras puede estimular la imaginación del compositor, pero son sus valores silábicos los que determinan la música. En el canto la poesía es descartable, pero las sílabas no lo son.

La época dorada de la ópera, de Mozart a Verdi, coincidió con la época dorada del humanismo liberal, de la incuestionable creencia en la libertad y el progreso. Si las buenas óperas son hoy más raras, esto puede ser el resultado no sólo de que hayamos aprendido que somos menos libres de lo que imaginaba el humanismo del siglo XIX, sino también de que hayamos perdido hasta cierto punto la certeza de que la libertad es una bendición inequívoca, de que los libres son necesariamente los buenos. Decir que las óperas son hoy más difíciles de escribir no significa que sean imposibles. Eso sólo sucedería si dejásemos de creer por completo en el libre albedrío y en la personalidad. Cada Do sostenido ejecutado con precisión demuele la teoría de que somos las marionetas irresponsables del destino o del azar.

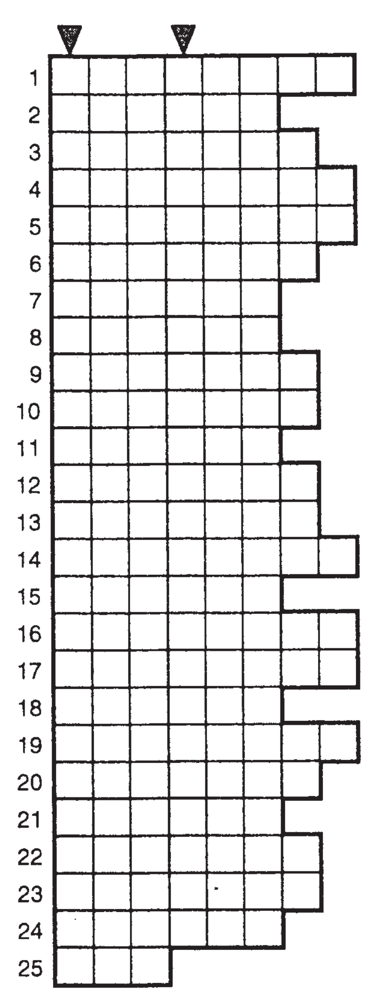
Este fragmento pertenece a *La mano del teñidor,* de W. H. Auden. Adriana Hidalgo Editora.

ACROSTICO

Anote las palabras definidas en el diagrama, a razón de una letra por casilla. Al terminar, en las columnas destacadas con flechas quedará formada una frase. Como ayuda, damos la lista de sílabas que componen las palabras.

DEFINICIONES

1. Trato ceremonioso.
2. Propio del lobo.
3. Hacer la anatomía de un cuerpo organizado.
4. Desocupación, inactividad.
5. Herida cortante de arma blanca.
6. Liberado de un cargo.
7. Carne de vaca asada.
8. Descuido, distracción.
9. Arrobamiento del alma.
10. Vasija para servir salsa.
11. Erario del Estado.
12. Bien entonado para cantar.
13. Excelso, eminente.
14. Eterno, imperecedero.
15. Que se escapa o huye.
16. Inscripción personal que se pone en los sobres y papel de escribir.
17. Roseta de maíz tostado.
18. Desmenuzar con el rallador.
19. Que se estira y encoge.
20. Rasurar.
21. (... Caron) Actriz francesa.
22. Fidelidad.
23. Estupidez.
24. Perra collie protagonista de una serie de TV.
25. Indio sudamericano.



SÍLABAS

a, a, al, bif, bli, bre, bu, car, ción, co, di, dio, do, do, do, e, e, e, e, éx, fei, fi, i, i, in, ja, Las, lás, le, Les, lie, llar, lo, lo, me, mem, mi, mi, mor, na, na, na, nac, no, o, ol, pa, que, ra, ra, ro, ros, sal, se, se, sie, sis, so, sor, su, ta, ta, ta, tad, tal, tar, te, te, tez, ti, ti, va, va, vi, xi, zo.

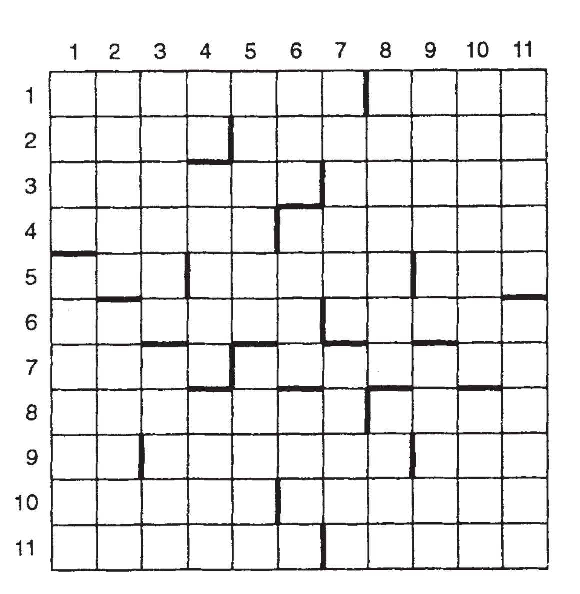
PALABRAS CRUZADAS

HORIZONTALES

1. Edicto del Papa./ Mestizos de razas blanca y negra. **2.** Valor, arrojo./ Pelo que nace sobre el labio superior. **3.** Ciudad de la República Dominicana./ Acostumbrar. **4.** Aspera, desabrida./ Pruebe una bebida./ Símbolo del renio. **5.** Nudillo que se forma en el paño./ Crustáceo comestible. **6.** Consejero./ Provincia de España. **7.** Estría, surco./ Día de la semana. **8.** Elogie./ Espadaña, planta. **9.** En mecánica, pieza destinada a inmovilizar otra./ Inundar. **10.** Removían la tierra con el arado./ En la mitología griega, personificación del cielo. **11.** Máquina para moler./ Engaños fraudulentos.

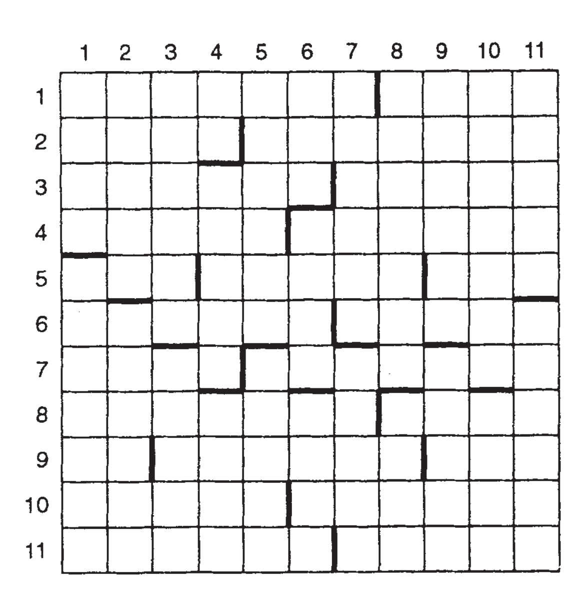
VERTICALES

1. Reflujo del mar./ Quinto hijo de Sem. **2.** Singulares, extraordinarios./ Alar del tejado. **3.** Confín, linde./ Del nacimiento. **4.** Querida./ Ascende./ Prefijo: dos. **5.** Principado europeo./ (Ernest) Literato francés, autor de "Vida de Jesús". **6.** Situará./ Aféresis de napolitano. **7.** Hermana de Bart Simpson./ Ataque de indios./ Abreviatura de usted. **8.** Consume./ (Martin) Reformador religioso y escritor alemán. **9.** Consiente./ Arbol que da nueces. **10.** Cerro aislado./ Estación del año. **11.** Calmas, reposadas./ Anillos rígidos.



SUDOKU

	8	5		9			4	
6	4		8					
		7		2		8		
2			4		1	5		
	5	8					2	
				7				1
7					9	1		
			2	5				9
	9							3



HORIZONTALES

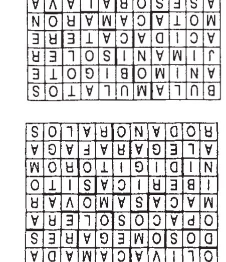
1. El que habla en radio por profesión./ Primer hombre. **2.** Unir con sogas./ Arenífera. **3.** Mellizo./ Bandas o fajas. **4.** Aceituna./ Conjunto de crías de un parto. **5.** Número par./ Letra griega./ Cabeza de ganado. **6.** Que impiden el paso a la luz./ Percibirá un aroma. **7.** Daño leve./ Especie de tetera rusa. **8.** Nacida en Iberia./ Situado. **9.** Símbolo del níquel./ Número, cifra./ Memoria no programable de un ordenador. **10.** Trae como prueba algún dicho o ejemplo./ Corriente de aire violenta. **11.** Río de Suiza y Francia./ Poco densos.

VERTICALES

1. Gran extensión de agua./ Sojuzgar, someter. **2.** El moro de Venecia./ Mecha de la vela. **3.** Prenda con botones./ Transferid bienes. **4.** Patria de Abraham./ Rememora, recuerda./ Capital de Letonia. **5.** Lecho nupcial./ Caminen detrás de alguien. **6.** Metal amarillo./ Deja de desempeñar un cargo./ Fundador del imperio persa. **7.** (Me) Me retraso./ Quitar la vida. **8.** Irregular, extraño./ Asiento mullido con respaldo y brazos. **9.** Cederé bienes./ Relativo a un virus. **10.** Fuente para cocinar./ República africana. **11.** Cestas para la pesca./ Fragancias, perfumes.

SOLUCIONES

PALABRAS CRUZADAS



ACROSTICO

1. ETIQUETA / 2. LOBUNO / 3. DISECAR / 4. INACCION / 5. NAVAJAZO / 6. EXIMIDO / 7. ROSBIF / 8. OLVIDO / 9. EXTASIS / 10. SALSERA / 11. TESORO / 12. AFINADO / 13. SUBLIME / 14. INMORTAL / 15. EVASOR / 16. MEMBRETE / 17. PALOMITA / 18. RALLAR / 19. ELASTICO / 20. AFEITAR / 21. LESLIE / 22. LEALTAD / 23. IDIOTEZ / 24. LASSIE / 25. ONA.
"El dinero está siempre allí, lo que cambia son los bolsillos." Gertrude Stein

SUDOKU